

GERNOT WEISS

## Letzte Worte

### Die ›ars moriendi‹ bei Novalis

#### 1. Auf dem Sterbebett: Franz von Sickingen

Zum Jugendwerk von Novalis zählen drei um 1791 entstandene und bisher nur wenig beachtete Vorstudien und Entwürfe zu einem Drama über Franz von Sickingen<sup>1</sup>. Die einzige nahezu vollständig ausgearbeitete Szene, die unter der Überschrift *Einige Szenen aus Franz von Sickingens Leben* (HKA I, 566)<sup>2</sup> mitgeteilt ist<sup>3</sup>, zeigt

- 1 Meines Wissens liegt derzeit keine ausführlichere Untersuchung über die Entwürfe zu *Franz von Sickingen* vor. Auskunft gibt der Kommentar in Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Richard Samuel/Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Stuttgart 1977–2006 (=HKA). Bd. I, S. 758. Außerdem der Kommentar von Hans Jürgen Balme in Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Bd. 3. München 1987, S. 34. An diesen Kommentaren orientiert sich auch Klaus Siblewski. Er lässt Novalis in Sickingen einen »antiabsolutistischen Freiheitshelden« sehen, dessen »Niederlage durch die existentiellen Konsequenzen des technischen Fortschritts [d.h. die Schusswaffen] bedingt« ist. Vgl. Klaus Siblewski: *Ritterlicher Patriotismus und romantischer Nationalismus in der deutschen Literatur 1770–1830. Zur konservativen Rezeption der Reformation, des Bauernkriegs und der Aufstandsbewegung des niederen Adels*. München 1981, S. 158.
- 2 Zitiert wird nach Novalis: *Schriften* (s. Anm. 1) wie folgt: (HKA Band, Seite).
- 3 Als »Vorbild oder Anregung käme zunächst der 1783 in Mannheim aufgeführte ›Franz von Sickingen‹ in Betracht«. So Alfred Wolf: *Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis. Ein stilkritischer Versuch. I. Die Jugendgedichte*. Uppsala 1928, S. 201. Da dieses Drama für Wolf »nicht zugänglich« (ebd., S. 201) war, bedarf seine Hypothese der Überprüfung. Das fragliche Stück liegt in der Theatergeschichtlichen Abteilung des Reiss-Engelhorn Museums Mannheim (REM) unter dem Titel *Franz von Sickingen. Ein Trauerspiel in 5 Akten* als Manuskript M 53 vor. Mit freundlicher Unterstützung von Frau Liselotte Homering (REM) konnte ich die Vermutung Wolfs an einer Kopie des

Sickingen auf einem Ruhebett allein in einer Kammer, in der außer seiner Rüstung und seinen Waffen nichts zu sehen ist. Um den Ritter ist es schlecht bestellt: Eine Fehde mit dem Kurfürsten Richard von Trier ist fehlgeschlagen; während der Beschießung seines Schlosses Landstuhl durch kurfürstliche Truppen wird er tödlich verwundet.<sup>4</sup> Die Szene zeigt Sickingen deshalb »kurz vor seinem Tode« (HKA I, 566). In dieser Situation hält er Rückblick auf sein Leben:

Gott! Deine Gerichte sind gerecht, aber wehe dem, den sie treffen. Ich denke zwar oft in meinem Sinn: Warum muß dich Franz just solch Unheil und heillos Ungemach verstricken, hast doch dein Lebtage auf Recht gehalten, hast manchem kreuzbraven Mann unter die Arme gegriffen [...] und sonst so manche löbliche Tat ausgerichtet, für's Reichs Wohlfahrt gesorgt bey Tag und Nacht und immer Gottes Wort vor Augen gehabt und dann wurmts mir und wird mir brühheiß – aber dann dünkts mich wahrlich auch wieder, hast auch viel unnützlich Zeug gethan, manchen armen Teufel ums Seine gebracht, oft ein sündlich widersinnig Leben geführt. Nein, bey Gott, dann murr ich nit, dann bet ich demüthig den langmüthigen Gott an und dank ihn, dass er mich leichtfertigen Sünder nicht härter straft (HKA I, 566).

In den Dramen des 18. Jahrhunderts kommt Sterbeszenen wie dieser stets eine besondere Bedeutung zu.<sup>5</sup> Sie tragen der damals

Manuskripts überprüfen. Die Todesszene des Mannheimer Stücks, die allein für einen Vergleich relevant ist, gleicht der Todesszene bei Novalis in keinerlei Hinsicht, weder im Aufbau noch in der Haltung, die Sickingen gegenüber seinem Tod an den Tag legt. Es gibt auch keine Textanleihen. Wolfs Vermutung lässt sich somit nicht erhärten. Bei der hier behandelten Sickingen-Szene handelt sich also um eine eigenständige Arbeit von Novalis.

- 4 Über die historischen Hintergründe informiert Rudolf Endres: »Sickingen«. In: *Neue deutsche Biographie*. Hg. für die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften von Hans Günter Hockerts. Bd. 24. Berlin 2010, S. 313–314. Auf seine tödliche Verletzung verweist am Ende der Szene die Antwort Sickingens auf Dietrichs Ankündigung eines feindlichen Herolds: »Guter Junge! Könnt ich noch auf den Beinen stehn« (HKA I, 566).
- 5 Vgl. hierzu die Untersuchung von Richard Sexau: *Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (von Gryphius bis zum Sturm und Drang). Ein Beitrag zur Literaturgeschichte*. Bern 1906, S. 235–264.

allgemein verbreiteten Meinung Rechnung, »dass das Wesen oder die Wahrheit eines Lebens – das ›wahre Selbst‹ – im Tod und nur im Tod in gültiger Weise in Erscheinung trete«<sup>6</sup>. Dementsprechend kommt auch der Sterbeszene aus *Franz von Sickingens Leben* eine Funktion zu, die Peter von Matt als die eigentliche Funktion schlechthin jeder dramatischen Todesszene herausstellt: Sie offenbart »das sittliche Profil der Figur«<sup>7</sup>.

Manch eine Sterbeszene folgt dabei einer Dramaturgie, die bereits im Hochmittelalter in der Literatur der ›ars moriendi‹ festgelegt wurde und über Leichenpredigten, Sterbeberichte oder umfangreichere Werke wie Treschos *Sterbe=Bibel* bis weit in das 18. Jahrhundert hineinwirkte. Die ›ars moriendi‹, die Kunst, gut zu sterben, stützt sich auf eine lange Tradition. Im Zusammenhang wurde sie erstmals von Johannes Gerson dargestellt, der 1404 als Kanzler der Pariser Universität ein Traktat *De arte moriendi*<sup>8</sup> veröffentlichte. Zunächst nur für Seelsorger bestimmt, erfreute sich das Traktat rasch der Aufmerksamkeit auch von Laien und fand viele Nachfolger<sup>9</sup>. Zu den einflussreichsten und am weitesten

6 Karl S. Guthke: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München 1990, S. 57.

7 Peter von Matt: »The tongues of dying men...« Zur Dramaturgie der Todesszene.« In: Gerhard Buhr/Friedrich A. Kittler/Horst Turk (Hg.): *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*. Würzburg 1990. S. 567–579, hier S. 569.

8 Gersons Traktat wurde von Johannes Geiler von Kaysersberg ins Deutsche übersetzt. Johannes Geiler von Kaysersberg: *Todtenbüchlein*. In: *Die ältesten Schriften Geilers von Kaysersberg*. Hg. von Leon Dacheux. Freiburg i.Br. 1882, S. 112–127. Zu Gerson siehe Peter Birkhofer: *Ars moriendi – Kunst der Gelassenheit. Mittelalterliche Mystik von Heinrich Seuse und Johannes Charlier Gerson als Anregung für einen neuen Umgang mit dem Sterben*. Berlin 2008, S. 147–283, insbesondere S. 232–278. Einen über Gerson hinaus gehenden Überblick bietet Rainer Rudolf: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*. Köln/Graz 1957. Des Weiteren kann herangezogen werden das Nachwort zu Johann Gerhard: *Enchiridion Consolatorium (1611)*. Teilbd. 2. Hg. v. Matthias Richter. Stuttgart 2002, S. 281–376. Meine Darstellung der ›ars moriendi‹ fußt hauptsächlich auf diesen Autoren.

9 Dazu Cornelia Niekus Moore: »Praeparatio ad Mortem. Das Buch bei Vorbereitung und Begleitung des Sterbens im protestantischen Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts«. In: *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des Protestantismus*. Bd. 19, S. 9–19, hier S. 10.

verbreiteten zählt das *Speculum artis bene moriendi*<sup>10</sup>, wegen der ihm beigegebenen Illustrationen auch als Bilder-Ars bekannt. Die Ratschläge, die die ›artes moriendi‹ dem Sterbenden geben, sind die immer selben: Der Sterbende solle sich um sein geistliches Heil bemühen, indem er sich nicht nur Gott anvertraue, sondern auch beichte, begangenes Unrecht wiedergutmache, anderen Vergebung gewähre und nicht zuletzt zur Vermeidung von Hader und Zank unter den Hinterbliebenen sein Testament verfasse. Darüber hinaus sieht die Literatur der ›ars moriendi‹ den Sterbenden im Kampf gegen mannigfache Versuchungen des Teufels. Neben dem Festhalten an irdischem Besitz, der ›avaritia‹, neben der Ungeduld des Sterbenden angesichts des eigenen Leidens zählen die Eitelkeit und die von den Reformatoren<sup>11</sup> vor allen anderen ins Zentrum gestellten Irritationen durch Höllenängste, maßlose Zerknirschung über die eigenen Sünden und Zweifel am Seelenheil zu den Fallstricken, die der Teufel dem Sterbenden auslegt. So wird der Zeitpunkt des Todes zum Zeitpunkt der besonderen Bewährung. Den Verfechtern der Sterbekunst war es deshalb offensichtlich, dass der Sterbende in dieser Situation des Beistands bedurfte. Gerson riet dem Sterbenden daher, einen guten Freund beizuziehen, der mit ihm bete, seinen Glaubenszweifeln begegne und ihn ermahne, seine Leiden geduldig zu ertragen. Das *Speculum* geht noch weiter und lässt am Sterbebett Engel und Heilige gegen den Teufel und seine Dämonen antreten<sup>12</sup>. Jeder Einflüsterung des Teufels setzen sie die Erinnerung an die Barmherzigkeit und Güte Gottes entgegen. Doch nur wer sich noch mitten im Leben in den Tod eingeübt hatte und stark im Glauben an die Gnade Gottes war, konnte letztlich den Versuchungen des Teufels widerstehen und starb in gelassener Heiterkeit und in freudiger Hoffnung auf sein Seelenheil einen guten Tod.

10 Das *Speculum* liegt als Faksimile vor: *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470*. Hg. von Ernst Weil. München 1922.

11 Vgl. Austra Reinis: *Reforming the Art of Dying. The ars moriendi in the German Reformation (1519–1528)*. Aldershot 2007, besonders S. 246–251.

12 Zu diesem Szenario vgl. auch Philippe Ariès: *Die Geschichte des Todes*. München 2009, S. 136–141. Und Uli Wunderlich: *Sarg und Hochzeitsbett so nahe verwandt! Todesbilder in Romanen der Aufklärung*. St. Ingbert 1998, S. 29–37.

Den Teufel und seine Dämonen, die Engel und Heiligen lässt Novalis in seinem Szenenentwurf zwar nicht auftreten, doch spiegelt sich in Sickingens Monolog das Ringen um einen guten Tod deutlich wider. Die größte Gefahr für Sickingen ist der Mangel an Gelassenheit; immer wieder muss er gegen seinen Zorn ankämpfen. Wie die Temperamentenlehre dem Zornigen eine übermäßige innere Hitze zuschreibt, so wird es auch Sickingen »brühheiß«, während er sich dem Zorn hingibt. Wenn es ihm dabei »über die Leber« (HKA I, 566) läuft, dann wird er von jenem Organ beherrscht, das im Volksglauben als Sitz des Zorns betrachtet wird.<sup>13</sup> Die Auswirkungen des Zornesmuts auf das bisherige Leben Sickingens sind beträchtlich. Denn der Krieg, den Sickingen führt, und damit letztlich auch seine tödliche Verwundung lassen sich auf eben diesen seinen Zorn zurückführen.<sup>14</sup> Die Rüstung und die Waffen in Sickingens Kammer werden so zu Attributen des Zorns; in ihnen kehren ikonographische Elemente aus Darstellungen des Zorns als einer der Sieben Todsünden wieder.<sup>15</sup>

Auch auf dem Sterbebett lässt der Zorn Sickingen zunächst nicht los. Er wird gespeist durch dessen Eitelkeit oder, in den Worten des *Speculum* ausgedrückt, »durch sin selbs wolgeuallē«. Als eine der Versuchungen des Teufels macht es die »gaistliche hochuart«<sup>16</sup> dem Sterbenden unerträglich, sich dem Gericht Gottes zu unterziehen. So verhält es sich auch mit der Eitelkeit Sickingens. Die Erinnerung daran, »so manche löbliche Tat ausgericht, für's Reichs Wohlfahrt gesorgt [zu haben] bey Tag

13 [Ernst] Bargheer: »Leber«. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer. Reprint. Bd. 5. Augsburg 2005, Sp. 974–985, hier Sp. 978 f.

14 Zum Zusammenhang von Krieg und Zorn vgl. Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*. Münster/Hamburg 1993, S. 83.

15 Susanne Blöcker: *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden* (s. Anm. 14), S. 83. Bildliche Darstellungen finden sich in: *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee Bern. 15. Oktober 2010–20. Februar 2011, S. 88–89.

16 *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470* (s. Anm. 10), unpag. Bl. 9 recto (Das fliegende Blatt wird nicht mitgezählt).

und Nacht«, vor allem auch der selbstgefällige Hinweis darauf, immer »Gottes Wort vor Augen« gehabt zu haben, klingt wie eine Paraphrase der teuflischen Einflüsterungen, wie sie in der Bilder-Ars wiedergegeben werden: »O wie bist du so stât in dem gelobē (/) O wie stark in der hoffnung«, lässt das *Speculum* die Dämonen den Sterbenden in hinterhältiger Absicht loben. »O wie hast du so uil gütter werck volbracht / du macht dîn gemut wol uff erhebe / wan du bist nit als die andern / die vil v̄bels begangē haben«. <sup>17</sup> In schroffem Gegensatz zu Zorn und Stolz steht dagegen Sickings demütige Einsicht, ein »sündlich widersinnig[es] Leben« (HKA I, 566) geführt zu haben. Was sich Sickingen hier selbst entgegenhält, gleicht der im *Speculum* von den Engeln gegen die Eitelkeit vorgebrachten Mahnung, der Sterbende solle sich »demuttigen und nidertruke in sînem gemut«<sup>18</sup>. Denn nur so lasse sich die Eitelkeit überwinden.

Ob Novalis einen direkten Zugriff auf die Literatur der mittelalterlichen »ars moriendi« oder vielmehr über anderes erbauliches Schrifttum davon Kenntnis hatte, ist wohl nicht mehr zu ermitteln. Jedenfalls sind Sickings Stolz auf der einen und seine Demut auf der anderen Seite als Gegensatz im *Speculum* bereits vorgeprägt. Beide Geisteshaltungen werden sogar in derselben Abfolge präsentiert, in der die Bilder-Ars der teuflischen Versuchung des Stolzes die Erinnerung des Sterbenden an die eigene Sündhaftigkeit folgen lässt.<sup>19</sup> Während allerdings in der Vorstellungswelt des *Speculum* der Streit zwischen Engeln und Dämonen auch als Konflikt zwischen äußeren Mächten verstanden wird, ist dieser bei Novalis einer nurmehr inneren Abwägung von Verdienst und Schuld gewichen. Sickings Monolog wird dabei zum Nachvollzug des göttlichen Gerichts, das für Sickingen zur Erfahrung göttlicher Gnade wird. Im Bewusstsein seiner Sünden dankt er daher Gott, dass er ihn

<sup>17</sup> *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470* (s. Anm. 10), unpag. Bl. 9 recto.

<sup>18</sup> *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470* (s. Anm. 10), unpag. Bl. 10 recto.

<sup>19</sup> *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470* (s. Anm. 10), unpag. Bl. 8 verso bis Bl. 10 recto.

»leichtfertigen Sünder nicht härter straft« (HKA I, 566). Dem göttlichen Richterspruch beugt er sich ohne Murren: »Nein, bey Gott, dann murr ich nit [...]« (HKA I, 566). Damit rettet er seine Seele, ist doch schon bei Geiler von Kaysersberg »das Murren wider Gott mit der Liebe Gottes«<sup>20</sup> nicht vereinbar und deshalb der Seele des Sterbenden schädlich.

Da sich Sickingen in den Willen Gottes ergibt, hat er, wie vor ihm hauptsächlich christliche Heilige und Märtyrer<sup>21</sup>, bereits als Sterbender Einblick ins Jenseits. Es ist ein Einblick, der ihn in seiner letztlich doch noch errungenen Gelassenheit festigt: »[...] und läuft mirs ja über die Leber«, werde er also trotz allem wieder vom Zorn erfasst, schließt Sickingen sein Selbstgespräch ab, »dann denk ich, wies dort drüben stehn wird, wohin ich nur noch einen Schritt zu thun hab, und dann bin ich freudig und guter Dinge« (HKA I, 566).

Diese Heiterkeit wird bereits in der noch als Erzählung konzipierten Vorstudie mit dem Titel *Franz von Sickingen* betont. Dort bezeichnet sie nicht nur Sickingens Haltung gegenüber Schmerz und Leid, die er, einem Gebot der ›ars moriendi‹ folgend<sup>22</sup>, geduldig erträgt, sondern auch die Abkehr von der ›avaritia‹, vom Festhalten an Hab und Gut.

[H]eiter, als wolle er zu einem Turnire gehen, ließ er sich verbinden, lächelte bei den folterndsten Schmerzen und befahl, dass einer seiner Knechte hinaus zu den Feinden gehn solle und ihnen sagen: Es stünde ihnen frey, ins Schloß herein zu kommen, denn ihr Feind Franz von Sickingen würde in wenigen Stunden sterben (HKA I, 565).

20 Geilers von Kaysersberg »Ars moriendi« aus dem Jahre 1497 nebst einem Beichtgedicht von Hans Foltz von Nürnberg. Hg. v. Alexander Hoch. Freiburg i.Br. 1901, S. 48. Gemeint ist die Liebe zu Gott.

21 Ronald C. Finucane: »Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideas and Death Rituals in the later Middle Ages«. In: *Mirrors of Mortality. Studies in the Social History of Death*. Hg. v. Joachim Whaley. 2. Aufl. New York 2011, S. 40–60, hier S. 51.

22 Johannes Geiler von Kaysersberg: *Todtenbüchlein* (s. Anm. 8) S. 117f: »hierumb folt du gedultiglich lidē den schmerzē difēr krankheit vnd todes« Vgl. auch: *Die deutsche Übersetzung der Ars moriendi des Meisters Ludwig v. Ulm um 1470* (s. Anm. 10), Bl. 8 recto.

Die Heiterkeit Sickingens angesichts des Todes bezeugt, dass er nicht nur die Herrschaft über seine Affekte erlangt, sondern auch, dass er sich »alle ander sorg zeitlicher ding«<sup>23</sup> vollends entledigt hat. Die Freude, die er verspürt, weist dabei auf jene Heiterkeit zurück, die nach christlichem Verständnis<sup>24</sup> zum Zeichen für die Einwilligung des Sterbenden in den Willen Gottes wird. Diese »freudig[e]« (HKA I, 566) und »heiter[e]« (HKA I, 565) Stimmung hat Sickingen indes mit all den Bühnen-<sup>25</sup> und Romanfiguren<sup>26</sup> des 18. Jahrhunderts gemein, die nach den Maßstäben der »ars moriendi« einen guten Tod sterben.

## 2. Auf der Schwelle zum Tod: der Graf von Hohenzollern

Die Sickingen-Entwürfe zeigen, dass Novalis mit dem Vorstellungskreis der »ars moriendi« gut vertraut war; diesem verdankt vor allem Sickingens Monolog sowohl thematische Ausrichtung als auch Struktur. Ein solch deutlicher Einfluss der »ars moriendi« ist im Gesamtwerk von Novalis keineswegs einmalig.<sup>27</sup> Auch in *Heinrich von Ofterdingen* tritt mit dem als

23 Johannes Geiler von Kaysersberg: *Todtenbüchlein* (s. Anm. 8), S. 118.

24 Über die Freude als Zeichen eines guten Todes s. beispielsweise Geilers von Kaysersberg »Ars moriendi« (s. Anm. 20), S. 76–84. Der Tod ist nach Geiler der Anfang ewiger Freuden. In diesem Sinn wird der Begriff der Freude auch in einem der Jugendgedichte Novalis' gebraucht: *An meine sterbende Schwester*, HKA I, 507.

25 Richard Sexau: *Der Tod im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts* (s. Anm. 5), S. 238. Als Beispiele dafür führt Sexau Sterbeszenen aus Dramen von Brawe, Cronegk, Breithaupt und Weisse an, vgl. S. 239 f.

26 Uli Wunderlich: »Auf der Schwelle von Leben und Tod. Nahtod-Erlebnisse im Roman des 18. Jahrhunderts.« In: Dorothea Lauterbach, Uwe Spörl u. Uli Wunderlich (Hg.): *Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen 2002, S. 187–203.

27 Auf die »ars moriendi« wird nur selten Bezug genommen. Wilhelmine Sepasgosarian, die Novalis auf dem Schnittpunkt »christlicher Überlieferung und kritischer Denkformen der Aufklärung« sieht, erwähnt in diesem Zusammenhang auch die »ars moriendi«. Wilhelmine Maria Sepasgosarian: *Der Tod als romantisierendes Prinzip des Lebens. Eine systematische Auseinandersetzung*



Einsiedler lebenden Grafen von Hohenzollern eine Figur auf, die vom Gedanken an den Tod ganz durchdrungen ist. Der alte Bergmann, der mit Heinrich und seinen Begleitern die Höhle des Grafen besucht, erkennt denn auch sogleich, dass sich der Einsiedler auf seinen Tod *vorbereitet* und stellt damit einen direkten Bezug zur ›ars moriendi‹ als Sterbevorbereitung her. Er zählt ihn zu jenen Alten, die »in sich selbst zurückkehren, und genug zu thun finden, sich auf eine höhere Gemeinschaft würdig vorzubereiten« (HKA I, 256).

Anders als Sickingen, der sterbend um seine Gelassenheit erst kämpfen muss, hat sich der Einsiedler auf den Tod längst eingerichtet. Das zeigt sich nicht nur darin, dass er ganz im Sinne der ›praeparatio ad mortem‹ seine letzten Verfügungen bereits getroffen hat. Bekannte, gibt er darüber Auskunft, »werden mich begraben, wenn ich todt bin und meine Bücher zu sich nehmen« (HKA I, 257). Auch das Interieur seiner Behausung dient ganz der Einstimmung auf den Tod. Auffälligster Einrichtungsgegenstand ist ein mit Grabbild versehenes Kastengrab<sup>28</sup>, das als Tisch dient – zeitgenössische Leser mögen sich an Richardsons Clarissa Harlowe erinnern haben, die ihren Sarg ebenfalls als Tisch nutzt<sup>29</sup>:

Der Tisch bestand aus fünf großen steinernen Platten, die wie ein Kasten zusammengesetzt waren. Auf der obersten lagen eine männliche und weibliche Figur in Lebensgröße eingehauen (HKA I, 257).

Das für den Grafen selbst und seine bereits verstorbene Frau bestimmte Grab gehört zu einem größeren Ensemble. Die Gäste des Einsiedlers sehen außerdem »mehrere Bücher auf der Erde liegen,

*mit der Todesproblematik im Leben und Werk des Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1991, S. 263–264. Für Manfred Jurgensen schließlich sind die *Hymnen an die Nacht* als »Novalis' Todesdichtung« der Versuch, »[i]n poetischer Verabsolutierung [...] eine Sterbe-Kunst romantisch-ästhetischer Imitatio Christi zu gestalten«. Vgl. Manfred Jurgensen: »Der Tod in der Lyrik der Romantik«. In: *Literatur für Leser* 2000, Nr. 4, S. 242–260, hier S. 247.

28 Vgl. dazu Ursula Ritzenhoff: *Novalis (Friedrich von Hardenberg). Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart 1999, S. 56.

29 Uli Wunderlich: *Sarg und Hochzeitsbett* (s. Anm. 12) S. 91.

auch eine Zither, und an der Wand hing eine völlige Rüstung, die ziemlich kostbar zu seyn schien« (HKA I, 257) und jene Rüstung in der Szene aus *Franz von Sickingens Leben* in Erinnerung ruft. So zufällig sich diese Gegenstände auch angesammelt zu haben scheinen, fügen sie sich doch zu einem thematisch einheitlichen Bild: Als Symbole der Vanitas rücken sie die Vergänglichkeit des Lebens in den Mittelpunkt.<sup>30</sup> Was Heinrich und seine Begleiter in der Höhle des Grafen zu sehen bekommen und was damit auch dem Leser vor Augen geführt wird, gleicht einem Vanitas-Stillleben.

Auf die Vergangenheit des Grafen als »Kriegsmann« (HKA I, 257) verweisend, wird die kostbare, nun aber nutzlos an der Wand hängende Rüstung zu einem besonderen Erinnerungszeichen. Sei sie von Anfang an persönlicher Besitz, sei sie Kriegstrophäe, sie ist ein Emblem<sup>31</sup> für Macht und Reichtum, die zur Nichtigkeit herabgesunken sind. Der Einsiedler hat beides längst abgetan, seine radikale Abkehr von Hab und Gut, also von der »avaritia«, drückt sich in seiner jetzigen Kleidung aus: »Er hatte Sohlen an die Füße gebunden, und schien keine andere Kleidung zu haben, als einen weiten Mantel, der um ihn hergeschlungen war« (HKA I, 255). Wie auch sonst in der Beschreibung des Grafen und seines gegenwärtigen Lebens eine »traditionelle Behandlung des Einsiedler-Stoffs«<sup>32</sup> zu beobachten ist, scheint sich Novalis hinsichtlich der Bekleidung des Einsiedlers ebenfalls an gängige Vorgaben zu halten. Vorbild dürften z.B. die Darstellungen des Heiligen Hieronymus sein, der als Eremit nichts weiter als einen Büsserkittel auf der nackten Haut trägt.<sup>33</sup> Doch die Kleidung Hohen-

30 Belege für solche Stillleben finden sich im Ausstellungskatalog: *Stilleben in Europa*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 25.11.1979–24.2. 1980, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 15.3–15.6.1980.

31 Hierzu: Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar 1996, Sp. 1485–1487. Dort finden sich Beispiele für Embleme, deren »pictura« an Bäume u.ä. gehängte Rüstungen zeigen. Sie haben jedoch eine andere Bedeutung als die oben angebotene.

32 Jakob Koeman: *Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik*. Amsterdam/Atlanta 1993, S. 292.

33 Vgl. dazu die Abbildungen in: *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. Öffentliche Kunstsammlung Basel Kunstmuseum 28. März–23. Mai 1993. Basel 1993.

zollerns weist auf mehr als nur auf den Habit der Einsiedler: Sie stimmt mit der Bekleidung der Apostel Jesu überein, die bei ihrer Aussendung in die Welt nach Piscators Übersetzung von Mk 6,9 nicht mehr als einen einzigen Rock bzw. Mantel tragen. Ihre Füße, so heißt es, seien »unterbunden mit Schuhen«. Bei der Ablösung von jeglichem Besitz und der gänzlichen Hinwendung zum Jenseits orientiert sich der Graf allem Anschein nach am apostolischen Modell der Nachfolge Christi. Dabei wird die Nachfolge fast bis zur Identifikation gesteigert. Die Beschreibung Hohenzollerns nimmt nämlich ein ikonographisches Element auf, das für die vom 15. bis zum 19. Jahrhundert am weitesten verbreiteten Christus-Portraits charakteristisch ist<sup>34</sup>. Auf diesen Bildern wird Christus mit Stirnscheitel gezeigt.<sup>35</sup> Genauso trägt auch der Graf sein Haar, er hat »schlichte, silberne Haare, die auf der Stirn gescheitelt« (HKA I, 255) sind.

Eines der zentralen Anliegen der ›ars moriendi‹ war es, dass der Sterbende in seinem Leiden die Nachfolge Jesu antrete. Noch Ende des 18. Jahrhunderts verbreiten Predigtsammlungen diesen Gedanken.<sup>36</sup> Dem entspricht die Art und Weise, in der sich Hohenzollern auf seinen Tod vorbereitet; sie wird zur *Imitatio Christi*. So kann denn kein Zweifel daran bestehen, dass er einem guten Tod entgegensieht. Auch er schaut bereits das Paradies. Daher rührt seine Heiterkeit: »In seinen Augen lag eine unaussprechliche Heiterkeit, als sähe er von einem hellen Berg in einen unendlichen Frühling hinein« (HKA I, 255). Es ist jene Heiterkeit, die schon Franz von Sickingen verspürte, als Vorbotin eines guten Todes.

34 *Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen und Donau*. Ausstellung im Diözesanmuseum Freising, 21. Mai–28. September 1987. Freising 1987, S. 44.

35 Siehe dazu die Abbildung in: *Vera Icon* (s. Anm. 34), S. 45.

36 Zum Beispiel bei Georg Joachim Zollikofer: *Predigten, nach seinem Tode herausgegeben. Erster Band, enthaltend christliche Fest- und Passionspredigten*. Leipzig, Frankfurt 1793. Dort findet sich eine Predigt mit dem Titel: »Der Tod Jesu als Muster und Vorbild des Todes seiner Verehrer« auf den S. 306–321. Über die mögliche Beziehung der Familie Hardenberg zu Zollikofer gibt Kluckhohns Kommentar Auskunft, vgl. HKA I, 696.

Mit Franz von Sickingen und dem Grafen von Hohenzollern begegnen im Werk Novalis' zwei Figuren, deren Sterben den Vorstellungen der ›ars moriendi‹ vollkommen entspricht: Sie sterben einen guten Tod. Dadurch entfalten beide, im Sinne Peter von Matts, ein positives »sittliches Profil«. Die Funktion der Bezugnahmen auf die Sterbekunst scheint sich damit in der näheren Kennzeichnung der Figuren zu erschöpfen. Für den Szenenentwurf aus *Franz von Sickingens Leben* mag dies zutreffen, doch schon in dem in Erzählprosa gehaltenen Entwurf mit dem Titel *Franz von Sickingen* deutet sich etwas an, was erst in *Heinrich von Ofterdingen* ganz zum Tragen kommt: Die ›ars moriendi‹ wird zur Grundlage für die Bestimmung einer Schreibsituation.

Schreiben und Sterben gehörten in der Sterbekunst von jeher zusammen, denn der ›ars moriendi‹ gilt das »Verfassen von Testamenten und Vermächtnissen [...] als Einübung in das Sterben«<sup>37</sup>. So verhält es sich auch bei Novalis. In *Franz von Sickingen* lässt er seinen sterbenden Protagonisten, der auf die Übergabe seines Schlosses an seine Feinde wartet, ein Schreiben verfassen (HKA I, 565). Auch wenn nichts weiter über den Inhalt dieses Schreibens mitgeteilt wird, ist dessen Funktion ohne weiteres klar. Es ist das letzte Schreiben, das Sickingen zu schreiben sich anschickt, und als solches hat es den Charakter eines Vermächtnisses.<sup>38</sup>

Nicht anders ist die Funktion des Schreibens in *Heinrich von Ofterdingen* zu sehen, denn auch hier findet Schreiben auf der Grenze zwischen Leben und Tod statt. Die Äußerungen des Grafen von Hohenzollern über die Voraussetzungen der Geschichtsschreibung sind ein Beleg dafür. Im Gespräch mit dem Bergmann entwirft er das Bild des idealen Geschichtsschreibers.

37 Ulrike Vedder: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. München 2011, S. 101.

38 Briefe von Sterbenden kommen nach Heinrich Dörrie zwei Funktionen zu: »Ein Sterbender hinterläßt ein Vermächtnis, das für den Überlebenden verbindlich ist, oder er spricht angesichts des Todes ein *vaticinium* aus.« Heinrich Dörrie: *Der heroische Brief*. Berlin 1968, S. 44.

Von der Geschichte«, führt Hohenzollern aus, »sollten nur alte, gottesfürchtige Leute schreiben, deren Geschichte selbst zu Ende ist, und die nichts mehr zu hoffen haben, als die Verpflanzung in den Garten (HKA I, 258).

Im Idealfall also steht der Geschichtsschreiber, der »nothwendig auch ein Dichter seyn müßte« (HKA I, 259), an seinem Lebensende. Gottesfürchtig und in hoffnungsvoller Erwartung, in den Paradiesesgarten einzugehen, sieht er einem guten Tod entgegen. Sein Schreiben und Dichten nimmt dabei den Charakter eines Vermächtnisses an, was in der Forderung des Bergmanns Bestätigung findet, dass es das Ziel des Geschichtsschreibers sein müsse,

das Wissenswürdige seiner Zeit treulich aufzuzeichnen, und es als ein andächtiges Vermächtniß den künftigen Menschen zu hinterlassen (HKA I, 258).<sup>39</sup>

Auf der Schwelle zum Tod geschrieben, übernimmt die Geschichtsschreibung eine testamentarische Funktion. Sie überliefert damit aber nicht nur die »Wissenschaft der menschlichen Geschichte« (HKA I, 208) und bewahrt sie für die Zukunft. Da sie von Sterbenden geschrieben wird, kann Geschichtsschreibung darüber hinaus als deren letztes Lebenszeugnis angesehen werden. Geschichtsschreibung, das bedeutet jetzt: letztes Schreiben, letzte Worte.

Um letzte Worte geht es auch in der Erzählung der Kaufleute von dem sagenhaften Dichter Arion, der auf hoher See von der Besatzung seines Schiffes gezwungen wird, sich von Bord zu stürzen. Mit dem sicheren Tod konfrontiert, bittet Arion,

ihm wenigstens zu erlauben, daß er noch vor seinem Ende seinen Schwanengesang spielen dürfe, dann wolle er mit seinem schlichten hölzernen Instrumente, vor ihren Augen freywillig ins Meer springen (HKA I, 212).

39 Als Hinterlassenschaft gleichen die Geschichtsbücher nicht nur den Büchern, die der Graf selbst seinen Freunden vermacht (HKA I, 257), sondern mehr noch jener Handschrift, die er in Jerusalem im Nachlass, in der »Verlassenschaft eines Freundes« (HKA I, 265) fand und auf deren Illustrationen sich Heinrich wieder erkennt.

Indem die Kaufleute Arions vermeintlich letzten Gesang als Schwanengesang auffassen, führen sie ein Motiv ein, das seit der Antike Dichtung und Sterben eine enge Beziehung eingehen lässt. Der Überlieferung nach soll der Schwan im Sterben einen letzten Gesang anstimmen<sup>40</sup>, ein Mythos, der in Platons *Phaidon* von Sokrates im Angesicht des eigenen Todes ausführlicher dargestellt wird. Sokrates erzählt, dass

die Schwäne, [...] wenn sie merken, dass sie sterben sollen [...], dann am meisten und vorzüglichsten singen, weil sie sich freuen, dass sie zu dem Gotte gehen sollen, dessen Diener sie sind.

Da sie

dem Apoll angehören, sind sie wahrsagerisch; und da sie das Gute in der Unterwelt voraus erkennen, so singen sie und sind fröhlich an jenem Tage besonders und mehr als sonst vorher.<sup>41</sup>

Folgt man dem platonischen Sokrates, so ist der Schwanengesang ein Zeichen nicht nur für das nahende Ende, sondern darüber hinaus für die freudige Annahme des Todes und das Wissen um ein besseres Jenseits. Wie Gregory S. Johnston gezeigt hat, konnte der sterbende Schwan daher im deutschen Protestantismus »das Leben des Christen, sein seliges Ableben und den friedlichen Übergang der Seele in das himmlische Reich« versinnbildlichen.<sup>42</sup> In solcher Deutung wurde der Mythos vom Schwanengesang schließlich in das Bildrepertoire der »ars moriendi« aufgenommen, was sich in den Titeln mehrerer Sterbeberichte und Leichenpredigten niedergeschlagen hat.<sup>43</sup>

40 Über die verschiedenen Überlieferungsstränge siehe: Will Richter: »Schwan«. In: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*. Hg. v. Konrat Ziegler/Walter Sontheimer u. Hans Gärtner. Bd. 5. München 1979, Sp. 42–43.

41 Platon: *Phaidon*. In: Platon: *Sämtliche Werke*. Reinbek 1984, S. 7–67, hier S. 36, Abschnitt 84 cf.

42 Gregory S. Johnston: »Der Schwanengesang als christlicher Begriff in der deutschen protestantischen Begräbnismusik des 17. Jahrhunderts«. In: Günter Fleischhauer (Hg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*. Michaelstein 2001, S. 177–189, hier S. 178.

43 Gregory S. Johnston: »Der Schwanengesang als christlicher Begriff« (s. Anm. 42), S. 185. Als Beispiel führt er Heinrich Brockes *Schwanengesang oder Anleitung zu einem besseren seligen Sterben* an.

Vor diesem Hintergrund ist auch der Schwanengesang des Arion zu sehen. Mehr als nur »letztes Werk eines Dichters oder Sängers«<sup>44</sup>, wird sein Schwanengesang zum Zeugnis für jene heitere und heilsgewisse Annahme des Todes, die der »ars moriendi« zufolge für ein seliges Ableben kennzeichnend ist. Daher springt Arion nach Beendigung seines letzten Liedes mit Zuversicht und »heitrer Stirn in den dunkeln Abgrund hin, sein wunderthätiges Werkzeug im Arm« (HKA I, 212).

#### 4. Von der Bereitschaft zu sterben: Heinrich von Ofterdingen

Die Schwelle zum Tod wird Arion zum Ort der Dichtung. Mehr noch, als Schwanengesang wird die Dichtung Arions zur »praeparatio ad mortem«; sie ist selbst Teil der »ars moriendi« geworden. Doch nicht allein die Dichtung, vielmehr das Dichterleben als Ganzes ist eine stete Vorbereitung auf den Tod. Heinrichs Werdegang zum Dichter ist daher von Sterbeerfahrungen geprägt. Bereits das Eingangskapitel des Romans hebt damit an. Heinrich träumt. Sein Traum wird durch die Erzählung eines Fremden angeregt, der von einer blauen Blume berichtet. Diese Erzählung entrückt Heinrich der ihm bekannten Welt; es ist ihm daher, als wäre er »in eine andere Welt hinübergeschlummert« (HKA I, 195). Dieses Hinüberschlummern aber wird schon in einem der Jugendgedichte von Novalis, in *Der Abend*, mit dem Tod assoziiert. »Möchte zu ewgem Frieden«, heißt es dort, »meine Seele / Auch so lieblich hinüberschlummern, wie jetzt / In der Hütte müde der Landmann zu dem / Morgenden Tag« (HKA I, 507). In *Der Tod Siphors* ist das Hinüberschlummern ebenfalls ein Bild für das Sterben: Siphor »schlummerte [...] sanft in Auen der Ruhe hinüber« (HKA I, 573). Als Übergang zu einer jenseitigen Welt ist der Schlummer selbst noch im Traumgeschehen von Bedeutung: Bevor er träumend zur blauen Blume gelangt, träumt Heinrich, dass er in eine »Art von süßem Schlummer« (HKA I, 197) verfällt. Novalis greift hier nicht nur ein Bild auf, das sich Ende des 18. Jahrhunderts dank

44 Ursula Ritzenhoff: *Novalis* (s. Anm. 28), S. 25.

Lessings Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* als Bild für den Tod endgültig eingebürgert hatte: die Metapher vom Schlaf als Tod. Vielmehr spiegelt sich in der Rede vom süßen Schlummer auch die Diktion Klopstocks.<sup>45</sup> Durch die Erlösungstat Christi, so Klopstock in seinem *Messias*, sei der Tod zum »süßen Schlummer« geworden<sup>46</sup>, eine populär gewordene Formulierung, die sich um 1800 auch in vielen Klopstock-Zitaten auf Grabsteinen wieder findet.<sup>47</sup> Der Traum Heinrichs ist also eine Todeserfahrung<sup>48</sup>, umso mehr, als er auch explizit als ein Traum vom Sterben und Wiederkehren beschrieben wird (HKA I, 196). Die blaue Blume selbst befindet sich in einem Raum jenseits des Todes, dort nämlich, wohin alte, gottesfürchtige Menschen, mit dem Einsiedler gesprochen, erst noch verpflanzt zu werden hoffen (HKA I, 305).

Heinrichs Sehnen nach der blauen Blume wird zur Sehnsucht nach dem Jenseits. Vor diesem Hintergrund erhält Heinrichs kurze Selbstreflexion, die die Erinnerung an die Erzählung von der blauen Blume begleitet und dem Traum unmittelbar vorausgeht, eine ganz besondere Bedeutung.

Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst; fern ab liegt mir alle Habgier; aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken (HKA I, 195).

Heinrich verhält sich hier wie ein Sterbender, der sich eines guten Todes versichern will: Er kehrt sich von der »Habgier«, von der

45 Wie stark die Sprache Klopstocks vor allem die religiöse Jugendlyrik Novalis' durchzieht, zeigt Margot Seidel: »Friedrich von Hardenberg (Novalis). Die unveröffentlichte religiöse Jugendlyrik.« In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1981, S. 261–338, besonders S. 261–303.

46 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Messias*. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*. Bd. IV 1/2. Hg. v. Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin, New York 1974, Bd. IV 2, S. 202; V. 412.

47 Udo Dickenberger: *Liebe, Geist, Unendlichkeit. Die Inschriften des Stuttgarter Hoppenlau-Friedhofs und die poetische Kultur um 1800*. Hildesheim/Zürich u.a. 1990. S. 16f.

48 In der Forschungsliteratur wird Heinrichs Traum auch als symbolische Geburt gedeutet. Meine Interpretation des Traums als einer symbolischen Todeserfahrung tut der Deutung als Geburt keinen Abbruch. Im christlichen Verständnis ist der Todestag der eigentliche »dies natalis«.



›avaritia‹, ab, ganz so, wie es die ›ars moriendi‹ vom Sterbenden fordert. Diese Abkehr ist letztlich entscheidend für Heinrichs weitere Entwicklung. Denn nur wenn er frei von jeglichem Wunsch nach irdischem Besitz ist, kann Heinrich dem Schicksal seines Vaters entgehen, der »auf den Ruf seiner eigensten Natur« (HKA I, 326) keine Achtung gab, obwohl auch er von der blauen Blume träumte. Der alleinige Grund, wieso Heinrichs Vater diesem Traum nicht folgte, ist der Gedanke an Besitz: »Es ist unmöglich einen geordneteren und helleren [Traum] zu haben«, gibt der alte Ofterdingen seinen Traum wieder,

noch jetzt entsinne ich mich jedes Umstandes genau; und doch, was hat er bedeutet? Daß ich von dir [von Heinrichs Mutter] träumte, und mich bald darauf von Sehnsucht ergriffen fühlte, dich zu besitzen, war ganz natürlich: denn ich kannte dich schon [...], und nur die Lust nach der Fremde hielt damals meinen Wunsch nach deinem Besitz noch zurück (HKA I, 200).

Die ›avaritia‹, der Gedanke an den Besitz seiner Geliebten lässt Heinrichs Vater seine Berufung verfehlen. Da die irdische, »die gegenwärtige Welt [...] zu tiefe Wurzeln schon bei ihm geschlagen« hat (HKA I, 326), bleibt ihm der Weg zur blauen Blume, die in einer ganz anderen als der gegenwärtigen Welt verwurzelt ist, versperrt.

Was Heinrich von seinem Vater unterscheidet, ist nicht nur die Abkehr vom Besitzdenken, sondern letztlich vor allem seine Sterbebereitschaft. Der Tod kündigt sich ihm dabei bereits früh an, wie der Kommentar des Erzählers zu Heinrichs Gefühlslage beim Abschied von seinem Vater und seiner Geburtsstadt nahe legt:

Eine erste Ankündigung des Todes, bleibt die erste Trennung unvergeßlich, und wird, nachdem sie lange wie ein nächtliches Gesicht den Menschen beängstigt hat, endlich bey abnehmender Freude an den Erscheinungen des Tages, und zunehmender Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt zu einem freundlichen Wegweiser und einer tröstenden Bekanntschaft (HKA I, 205).

Sei es durch den ›nuntius mortis‹, den Todesboten, sei es durch natürliche oder übernatürliche Zeichen, der »Ankündigung des

Todes« kommt bei der ›praeparatio ad mortem‹ eine entscheidende Bedeutung zu.<sup>49</sup> Nach den Vorstellungen der Sterbekunst setzt sie eine Entwicklung in Gang, die »endlich«, am Ende des Lebens, in die Bejahung des Todes mündet. Auf nichts anderes zielt der Erzähler ab, wenn er auf die »Sehnsucht nach einer bleibenden sichern Welt« verweist, die Heinrich erfassen wird.

Von Anfang an bewegt sich Heinrich also im Grenzraum zwischen Leben und Tod. Und so ist auch das Sprechen Heinrichs ein Sprechen auf der Schwelle zum Tod. Darauf weist die Beschreibung des Gesprächs zwischen Klingsohr und Heinrich am Abend seiner Ankunft in Augsburg hin. Es mag zunächst überraschen, aber in diesem Gespräch macht Heinrich eine Sterbeerfahrung. Der Dialog zwischen beiden wird knapp zusammengefasst: »Klingsohr wußte seinen [Heinrichs] Enthusiasmus zu unterhalten, und lockte allmählich seine ganze Seele auf die Lippen« (HKA I, 276). Von der Forschung bislang unbemerkt, werden hier weit in die Antike zurückreichende Vorstellungen vom Sterben zitiert. Schon bei Homer entweicht dem Sterbenden die Seele aus dem Mund: »Zuletzt befindet sie sich auf den Lippen des Sterbenden«.<sup>50</sup> Wenn also im Gespräch mit Klingsohr Heinrichs »ganze Seele auf die Lippen« kommt, dann ist es, als ob Heinrich stürbe, indem er spricht. Sterben und Sprechen sind hier ein und dasselbe. Heinrichs im »Enthusiasmus« geäußerte Worte sind letzte Worte.

##### 5. Klingsohrs Märchen: eine ›ars moriendi‹ für das reife Alter

Sterben und dichterisches, weil enthusiastisches Sprechen – im Subtext des Gesprächs zwischen Heinrich und Klingsohr sind sie in eins gesetzt. In Klingsohrs Märchen wird dieses Thema noch einmal kurz aufgenommen und auf die Spitze getrieben. Fabel, Personifikation der Dichtung, soll einen »goldenen unzerreißlichen

49 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes* (s. Anm. 12), S. 13–19.

50 Walther Ludwig: »Platons Kuß und seine Folgen«. In: Walther Ludwig: *Miscella Neolatina. Ausgewählte Aufsätze 1989–2003*. Hildesheim, Zürich, New York 2004. Bd. 2, S. 48–63. Hier S. 49.

Faden spinnen«, was sie dann auch tut: Sie sang »ein himmlisches Lied, und fing zu spinnen an, indem der Faden aus ihrer Brust sich hervorzuwinden schien« (HKA I, 314). Aus sich selbst einen Faden spinnend, gleicht Fabel einem Lebewesen, das in der Literatur nicht erst seit Goethes *Tasso* als Bild für den Dichter herangezogen wird: dem Seidenwurm, der ein »Gold-geweb«<sup>51</sup> oder einen »fast guldnen Faden«<sup>52</sup> aus sich entlässt und sich dadurch selbst, von aller Habgier unberührt, einen guten Tod bereitet. Auch in Klingsohrs Märchen gehen Dichtung und Tod also eine unverbrüchliche Verbindung ein. Nach Aufhebung der Zeit wird in der Welt des Märchens das Sterben jedoch perpetuiert. Es ist jetzt ein ewiges Sterben, das das Dasein Fabels für immer in einem Zustand zwischen Leben und Tod schweben lässt.

Das Bild vom sich zu Tode spinnenden Seidenwurm weist die Schwelle zum Tod einmal mehr als existentiellen Ort der Dichtung aus. Dichtung ist Schwellenerfahrung. Dabei kommen der »ars moriendi« in *Heinrich von Ofterdingen* zwei Funktionen zu. Sie gibt nicht nur die Grundstruktur vor, in der Schreiben, Sprechen und Dichten überhaupt erst zum Produkt einer Schwellenerfahrung werden können, sondern steckt auch den Rahmen für deren Rezeption ab.

Über die Rezeption der Geschichtsschreibung gibt der Graf von Hohenzollern Auskunft:

Die Jugend liest die Geschichte nur aus Neugier, wie ein unterhaltendes Märchen; dem reiferen Alter wird sie eine himmlische tröstende und erbauende Freundin, die ihn durch ihre weisen Gespräche sanft zu einer höheren, umfassenderen Laufbahn vorbereitet, und mit der unbekannten Welt ihn in faßlichen Bildern bekannt macht (HKA I, 258).

- 51 So der Pegnitzschäfer Irenian in seinem dichterischen Nachruf auf Sigmund von Birken. Dietrich Jöns: »Verbiете du dem Seidenwurm zu spinnen...« Zur Tradition eines Bildes in Goethes »Torquato Tasso«. In: Dietrich Jöns/Dieter Lohmeier (Hg.): *Festschrift für Erich Trunz zum 90. Geburtstag. Vierzehn Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Neumünster 1998. S. 91–108, S. 101.
- 52 Georg Philipp Harsdörfer: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst / ohne Behuf der Lateinischen Sprache / in VI. Stunden einzugießen*. Hildesheim/New York 1971, Dritter Teil. S. 422.

Je nach Lebensalter wird Geschichte unterschiedlich aufgenommen. Dem »reiferen Alter« wird nicht nur das Verfassen von Geschichtsbüchern, sondern auch deren Lektüre zur Vorbereitung auf eine »höhere[], umfassendere[] Laufbahn«, mithin auf das Jenseits. Dies entspricht ganz dem hohen Stellenwert, den die »ars moriendi« dem Lesen bzw. Vorlesen beilegt.<sup>53</sup> Dabei beschreibt Hohenzollern die Lesesituation des reiferen Alters in einer Weise, die sie wie die genaue Umsetzung von Ratschlägen aus der Literatur der »ars moriendi« anmuten lässt. Schon Gerson und mit ihm Geiler von Kaysersberg fordern dazu auf, sich für die Zeit des Sterbens einen guten Freund zu suchen, der den Sterbenden mit Gebeten und frommen Erzählungen erbaut und so auf den Tod vorbereitet. So wird die Vorbereitung auf den Tod zum Gespräch mit einem Freund.<sup>54</sup> Eben diese Gesprächssituation wird in *Heinrich von Ofterdingen* nachgestellt. Als »himmlische tröstende und erbauende Freundin« (HKA I, 258), die mit »weisen Gesprächen« das zum Sterben reife Alter auf die »umfassendere Laufbahn vorbereitet«, tritt die Geschichtsschreibung auf. Die Geschichtsbücher leiten nun selbst in der Sterbekunst an.

Was dem reiferen Alter zur Vorbereitung auf einen guten Tod dient, ist der Jugend dagegen nur ein »unterhaltendes Märchen«. Ein und derselbe Text wird also einmal als »ars moriendi«, einmal als Märchen rezipiert. Damit aber wird eine Verknüpfung zwischen »ars moriendi« und Märchen hergestellt, die Fragen nach der Funktion der einzigen Binnenerzählung aufwirft, die in *Heinrich von Ofterdingen* ausdrücklich als »Märchen« (HKA I, 290) bezeichnet wird: von Klingsohrs Märchen von Eros und Fabel (HKA I, 290–315).

Klingsohrs Märchen, dessen Funktion für den noch jugendlichen Heinrich Klingsohr in der Unterhaltung sieht (HKA I, 287),

53 »Ist es das der siech zeit genug haben mag . also das er nit schnellighen von dez tod bekumeret wurt«, so Geiler von Kaysersberg, »fo werend vor im zelesen hiftorien und andechtig gebet«. Johannes Geiler von Kaysersberg: *Todtenbüchlein* (s. Anm. 8), S. 124.

54 »In der lesten not des todes spurt man ein getruwen frundt In dē todes noten mag er im die größten fruntschaft beweisen vñ werck der barmherzikeit an im erfüllen.« Johannes Geiler von Kaysersberg: *Todtenbüchlein* (s. Anm. 8), hier S. 115.

führt in die Astralwelt. Allenthalben treten Sternbilder, einzelne Sterne und Planeten auf. Teilweise repräsentieren sie Figuren, die im Roman bereits aufgetreten sind. »Schwaning ist der Mond«, notiert Novalis im August 1800 (HKA I, 342), Kaiser Friedrich, mit dem Heinrich im zweiten Romanteil ein »Gespräch [...] über Regierung« (HKA I, 342) führen sollte, »ist Arctur« (HKA I, 342). Zu diesem astronomisch-astrologischen Diskurs, der sich über den gesamten Roman erstreckt und sich selbst noch in der Beschreibung von Mathildes Augen niederschlägt<sup>55</sup>, gehören auch die Äußerungen des Einsiedlers über die Funktion der Geschichte für das reifere Alter. Wenn nämlich Hohenzollern von der Vorbereitung auf eine »höhere[], umfassendere[] Laufbahn« spricht, dann gebraucht er einen Begriff, der auch auf dem Gebiet der Astronomie gebräuchlich ist: Der Graf spielt auf die Laufbahn der Planeten<sup>56</sup> an. Das reifere Alter, das auf den Tod zugeht, wird also eine Laufbahn in der Astralwelt einschlagen; es bereitet sich auf seine Metamorphose in Sterne und Planeten vor.<sup>57</sup> Davon erzählt Klingsohrs Märchen, und darauf stimmt es ein. Es ist daher sowohl als »unterhaltendes Märchen« als auch als »ars moriendi« zu lesen.

55 »Aus ihren großen ruhigen Augen sprach ewige Jugend. Auf einem lichteimelblauen Grunde lag der milde Glanz der braunen Sterne« (HKA I, 319). Die »Sterne« bezeichnen hier die Augensterne, die Pupillen. Vgl. dazu: »Augenstern«. In: *Deutsches Wörterbuch*. Hg. v. Jacob Grimm / Wilhelm Grimm. Bd.1. München 1984, Sp. 812.

56 Die Wörterbücher von Adelung und Grimm bringen den Begriff der Laufbahn nicht als astronomischen Fachbegriff. Er ist jedoch gebräuchlich. So zum Beispiel in: Leonhard Gruber: *Anfangsgründe der Naturlehre. Zum Gebrauch der lateinischen Schulen in churbaierischen Landen*. München o.J. [Imprimatur 1796], S. 401: »Die Planeten bewegen sich [...] in einem Wege, der beynahe ein Kreis ist, herum, welcher Weg die Laufbahn der Planeten genannt wird.«

57 Auch Sophia Vietor verweist auf die »Toten, die ein höheres Dasein in der Sternenwelt führen«. Sophia Vietor: *Das Wunderbare in den Märchen von Goethe und Novalis*. Halle/Zürich 1995, S. 91. Das Vorbild dafür ist in der Antike zu suchen. Ovids *Metamorphosen* zum Beispiel enden mit der Verwandlung von Cäsars Seele in einen Stern.

## 6. Arions Gesang als Anleitung zum seligen Sterben

Klingsohrs Märchen ist nicht die einzige Erzählung, die auf den Tod vorbereitet. Auch die Erzählung von der blauen Blume, die Heinrich »in eine andere Welt« (HKA I, 195) hinüberschlummern lässt, stimmt auf das Jenseits ein. Noch mehr trifft dies auf Arions »Schwanengesang« (HKA I, 212) zu. Er propagiert die freudige Annahme des eigenen Todes. Den Seeleuten, die Arion im Meer ertränken wollen, wird dessen letztes Lied noch dazu zum Sirenen-gesang. Sie verhalten sich daher wie die Mannschaft des Odysseus, als ihr Schiff die Insel der Sirenen passiert<sup>58</sup>: Sie verstopfen sich die Ohren (HKA I, 212) und verhindern so, dass sie Arions Gesang hören können. Bei Homer rettet sich die Schiffsbesatzung damit das Leben, denn der Gesang der Sirenen lockt in den Tod.

Als Sirene gleicht Arion jedoch den bei Homer beschriebenen Wesen in keiner Weise. Ihm haftet auch nichts von der Bedrohlichkeit an, die den Sirenen in der mittelalterlichen, patristisch geprägten Homer-Allegorese zugeschrieben wurde.<sup>59</sup> In der Darstellung des Sirenenmythos durch die Kaufleute scheint indes eine andere, nicht minder wirkmächtige Tradition zu Tage zu treten, die ihre Wurzeln in der *Politeia* Platons hat. Im 10. Buch der *Politeia* werden die Sirenen, bei Platon acht an der Zahl, jeweils einer der himmlischen Sphären zugeordnet:

Auf den Kreisen derselben aber saßen oben auf jeglichem eine mit umschwin-gende Sirene, *eine* Stimme von sich gebend, jede immer den nämlichen Ton, aus allen achten aber insgesamt klänge dann *ein* Wohlklang zusammen.<sup>60</sup>

58 Die Begegnung des Odysseus mit den Sirenen beschreibt Homer: *Odyssee*. XII. Gesang, V. 155–201. Natürlich ist die Anspielung auf Homer der Forschung längst aufgefallen. Siehe z.B. Ursula Ritzenhoff: *Novalis* (s. Anm. 28), S. 26.

59 Zur antiken und mittelalterlichen Homer-Allegorese vgl. Sabine Wedner: *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*. Frankfurt a. M. 1994. Siehe außerdem Matthias Egeler: *Wälküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum*. Berlin/New York 2011, S. 361–365.

60 Platon: *Politeia*. In: Platon: *Sämtliche Werke* (s. Anm. 14), S. 67–311, hier S. 307 (617b).

Mit Platons himmlischen Sirenen setzen sich in der Folge mehrere Autoren auseinander, die mitunter auch den Versuch unternehmen, den platonischen mit dem homerischen Sirenenmythos zu versöhnen. Ein solcher Versuch ist im 9. Buch der *Tischgespräche* Plutarchs zu finden. Plutarch lässt Menephyllus Platon dafür kritisieren, dass dieser die Sirenen trotz deren negativen Charakters zu himmlischen Sirenen gemacht habe<sup>61</sup>. Dagegen versucht Ammonius, einer seiner Gesprächspartner, zu »beweisen, daß auch die Homerische Erzählung von den Sirenen sich gar wohl mit Plato's Begriffe von ihnen vereinigen läßt.«<sup>62</sup>

Platon gebe »zu verstehen, dass die Kraft ihrer Musik nicht menschenfeindlich und verderblich ist, sondern dass sie den Seelen, die [...] nach dem Tode herumirren, eine Liebe zu dem Göttlichen und Himmlischen und dagegen eine Vergessenheit des Irdischen beybringt, und sie durch die Reize der Harmonie so fesselt und bezaubert, dass sie nun den Sirenen mit Freuden folgen, und sie bey allen Umwälzungen [der Sphären] begleiten. Von dieser Musik aber kömmt hienieden [...] nur ein schwacher Widerhall zu uns, der mit Hülfe des Unterrichts die Seelen anregt und an die Wahrheiten erinnert, die größtentheils durch den Einfluß des Körpers und die unreinen Leidenschaften ausgelöscht worden.«<sup>63</sup>

Mit dieser »Umkehrung der ethischen Deutung« der Sirenen wird es nun möglich, so führt Sabine Wedner aus, das vor deren Todesgesang »rettende Wachs zum Symbol der Leidenschaften« werden zu lassen.<sup>64</sup> Nicht anders ist die Umdeutung des Sirenenmythos zu verstehen, die in der Arion-Erzählung der Kaufleute

61 Eine kurze Darstellung des platonischen Sirenenmythos und die darauf folgenden Deutungsversuche insbesondere von Plutarch bietet Sabine Wedner: *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos* (s. Anm. 59), S. 70–78.

62 *Plutarchs moralisch-philosophische Werke*. Übersetzt von J.F.S. Kaltwasser. Wien/Prag 1797. Fünfter Theil. S. 533–546. Hier die Erläuterung Kaltwassers auf S. 541, Fußnote.

63 *Plutarchs moralisch-philosophische Werke* (s. Anm. 62), S. 541f.

64 Sabine Wedner: *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos* (s. Anm. 59), S. 73.

vorgenommen wird. Auch hier ermöglicht das Verstopfen der Ohren den Seeleuten, an ihren Leidenschaften festzuhalten. Sie stellen damit sicher, dass sie »bey ihrem Vorhaben bleyben könnten« (HKA I, 212).

Ob Novalis die bei Plutarch vorgestellte Deutung des Sirenen- gesangs kannte, kann hier offen bleiben. Fest steht jedoch, dass in *Heinrich von Ofterdingen* dem Sirenen- gesang eine positive ethische Bedeutung zukommt. Der Gesang Arions bewirkt eine Änderung im Verhalten, er bewegt zur Reue. Das ist der Grund, weshalb sich die Seeleute die Ohren verstopfen: Sie »wußten recht wohl, daß wenn sie seinen Zaubergesang hörten, ihre Herzen erweicht, und sie von Reue ergriffen werden würden« (HKA I, 212).

Dabei ist das Verstopfen der Ohren eine Anspielung nicht allein auf die Odyssee, sondern nimmt außerdem den Sprachgebrauch der Bibel auf, wo das Verstopfen der Ohren als Ablehnung der göttlichen Botschaft verstanden wird (z.B. Sa 7, 11). Vor diesem Hintergrund kann Arions Lied auch als Predigt<sup>65</sup> aufgefasst werden, die die Seeleute zur Umkehr aufruft. Es ist eine Predigt gegen die Habgier, die zu halten Arion geradezu prädestiniert ist, steht er doch selbst für die Abkehr von der Habgier. In Emblembüchern wird die Geschichte des Arion »in avaros«, wider die Habgierigen, angeführt.<sup>66</sup> Arions Charakter wird somit zum ethischen Beweis dessen, wozu sein Lied die Seeleute anleiten soll.

Loslösung von der Habgier und Reue gelten der »ars moriendi« als Grundvoraussetzungen für einen guten Tod. Im Sinne der Sterbekunst also wird Arions letztes Lied zur – freilich vergeblichen – Aufforderung, sich von dieser Welt zu lösen und sich in den Tod zu schicken. Es ist diese Aufforderung, die Arions Lied zum Sirenen- gesang macht. Während es als Schwanengesang

65 Ulrich Stadler: *Die theuren Dinge. Studien zu Bunyan, Jung-Stilling und Novalis*. Bern 1980, S.116-130, untersucht die Frage, in wie weit »Ofterdingen« als »Predigt« oder »Legende« angesehen werden kann. Er geht von der »Umwandlung des Romans in eine »ächte Legende oder Predigt« aus. Hier: S. 127. Vor diesem Hintergrund gesehen, würde sich in Arions Schwanengesang der Predigtcharakter des gesamten Romans widerspiegeln.

66 Elena L. Calogero: *Ideas and Images of Music in English and Continental Emblem Books 1550–1700*. Baden-Baden 2009, S. 44, und Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata* (s. Anm. 31), Sp. 1608.



die freudige Annahme des eigenen Todes verkündet, wird es als Sirenengesang zur Aufforderung für andere, einen guten Tod zu sterben.

An Arions Schwanengesang zeigt sich modellhaft, welche Aufgaben Dichtung in der Welt Heinrichs von Ofterdingen übernimmt: Auf der Schwelle zum Jenseits entsteht Dichtung zum einen als Vorbereitung auf den Tod, als letztes Wort. Zum anderen übernimmt die Dichtung eine didaktische Funktion, indem sie Leser wie Hörer in den Grenzraum zum Tod einführt und sie dazu anleitet, sich auf ihr Ableben vorzubereiten. In Heinrichs Welt und nur in dieser Welt ist Dichtung selbst zur ›ars moriendi‹ geworden.<sup>67</sup>

## 7. Abgesang: Novalis als Sterbekünstler

Über Jahrhunderte hinweg regelt die ›ars moriendi‹ als kulturelles Modell den Übergang vom Leben zum Tod. Auch Novalis selbst versucht, sich danach zu richten. Bereits von seiner tödlichen Krankheit gezeichnet, interpretiert er in einem Tagebucheintrag vom 27. Juli 1800 einen nächtlichen Angstanfall ganz im Sinne der Sterbekunst als teuflische Versuchung: »Alle *Ängstlichkeit* kommt vom *Teufel*« (HKA IV, 54). Um solcher Ängstlichkeit zu begegnen, setzt Novalis einen Ratschlag der ›ars moriendi‹ gleichsam um und gibt sich in seiner Vorstellung selbst einen Beistand, der für ihn Ermahnungen bereithält:

Stelle dir vor, du seyst ein Fremder und müssest dich trösten – Würdest du da nicht oft sagen – Herr, seyn sie kein Kind. Die Bänglichkeit geht vorüber – ein Mann und Xst muß auch Bangigkeit geduldig ertragen. [...] Hat euch darum der liebe Gott so harte Prüfungen geschickt, daß ihr gleich verzagen müßt (HKA IV, 55f).

<sup>67</sup> Die Frage liegt nahe, ob dem Roman selbst diese Funktion zugeschrieben werden könne. Falls die Erzählerfigur dem von Hohenzollern propagierten Autorenmodell entspräche, ließe sich daraus schließen, dass die Geschichte Ofterdingens vom Erzähler als ›ars moriendi‹ im Sinne Hohenzollerns präsentiert wird. Die sehr spärlichen Erzählerkommentare lassen einen solchen Schluss aber nicht zu.

Der Dialog, den Novalis hier mit sich selbst führt, erinnert an den Monolog Franz von Sickingen, der den Sprecher ebenfalls sich selbst als einen Anderen gegenüber treten lässt. Auch Sickingen wird sich darüber zum Sterbebeistand, der sich selbst Zuspruch gibt. Was im Szenenentwurf freilich nur Spiel sein kann, wird im sehr viel späteren Tagebucheintrag zu einer ernst gemeinten Strategie. Vor der Folie des Sickingen-Monologs offenbart sich dabei jedoch, dass der todkranke Novalis dem eigenen Sterben eine Dramaturgie zugrunde legt, eine Dramaturgie, die ihm das Sterben, ein halbes Jahr vor seinem Tod, zu einem Rollenspiel werden lässt.

Ziel dieses Rollenspiels, in dem Novalis den Part sowohl des Sterbenden als auch des Sterbebeistands übernimmt, ist die Modellierung des Sterbeprozesses. Dabei geht es Novalis vor allem um die Beherrschung der Affekte. An die Stelle der »Bänglichkeit« soll die Freude treten, denn der »*Muth* und die *Freudigkeit* ist von Gott« (HKA IV, 54). Mut, d.h. Zuversicht, und Freude erlangt man jedoch nur, wenn zugleich die Abkehr von jeglichem Besitzdenken und damit die Loslösung von der diesseitigen Welt vollzogen wird: »Wenn man«, so Novalis, »recht fleißig an die unendliche Unsicherheit der menschlichen Glücksgüter denkt, so muß man endlich gleichgültig und muthig werden« (HKA IV, 54).

Die Überwindung von Affekten wird bereits im Sickingen-Monolog in Szene gesetzt. Dort ist es der Zorn, der der heiteren Gelassenheit vor dem Tod weichen muss. Im Prosaentwurf *Franz von Sickingen* lässt die Freude den Ritter die »folterndsten Schmerzen« (HKA I, 565) ertragen. Dadurch rückt er in die Nähe von Märtyrern, deren Qualen die Sterbekunst dem Sterbenden zum Vorbild für das eigene Leiden werden lässt.<sup>68</sup> Von solchem »Märtyrersinn« ist in einer Eintragung vom 9. Oktober 1800 auch in Novalis' Journal die Rede, allerdings derart, als ob er sich in

68 Das *Speculum* zeigt die Hl. Barbara, die Hl. Katharina, den Hl. Laurentius und den Hl. Stephanus am Bett des Sterbenden, sie sind im Mittelalter die »größte[n] Vorbilder für Geduld«. Arthur E. Imhof: »Ars moriendi. Von der Kunst, das Leben zur rechten Zeit loszulassen«. In: Ernst Peter Fischer (Hg.): *Geburt und Tod*. München 1999. S. 101–149, hier S. 120.

dieser Hinsicht selbst in Frage stellte: »O, daß ich Märtyrersinn hätte?« (HKA IV, 58). Für Novalis sind die Heiligen Vorbild der Affektbeherrschung: »Die Zukunft ist nicht für den Kranken [...]«, so Novalis schon am 27. Juli 1800, »Unglück ist der Beruf zu Gott. Heilig kann man nur durch Unglück werden, daher sich auch die alten Heiligen selbst im Unglück stürzten« (HKA IV, 54 f). Eben diese Zähmung der Affekte soll das Resultat auch des Rollenspiels sein, das sich Novalis in seiner Vorstellung vorführt. Novalis' Dialog mit sich selbst hat damit dieselbe Funktion, die der Rede Sickingens auf dem Totenbett zukommt.

Sowohl im Sickingen-Monolog als auch in den hier zur Diskussion gestellten Tagebucheintragungen ist es die *ars moriendi*, die das Szenario vorgibt. Im Prosaentwurf *Franz von Sickingen* und in *Heinrich von Ofterdingen* gehört zu diesem Szenario auch die Niederschrift oder wenigstens mündliche Äußerung letzter Worte. Seit der Antike ist die Nähe zum Tod eine besondere Schreibsituation.<sup>69</sup> Dabei hat sich besonders eine Vorstellung kulturgeschichtlich als sehr wirkmächtig erwiesen, die Idee von der »epistemologischen Privilegiertheit der Todesstunde«<sup>70</sup>. Selbst moderne Berichte über Nahtoderlebnisse knüpfen daran an, wenn sie die »Erfahrung eines allumfassenden Wissens«<sup>71</sup> angesichts des Todes hervorheben. Darin ist das Interesse begründet, das man den letzten Worten Sterbender entgegenbringt. Sei es das Schreiben eines Testaments durch Sickingen, sei es die Aufzeichnung geschichtlicher Ereignisse durch »alte, gottesfürchtige Leute [...], deren Geschichte selbst zu Ende ist« (HKA I, 258) oder Arions »Schwanengesang« (HKA I, 212) – Schreiben und Dichten finden auch bei Novalis am Ende des Lebens statt. Es scheint dabei, als spiegle sich in der Schreibsituation seiner fiktiven Autorenfiguren die reale Schreibsituation Novalis' wider. Und so scheint sich die Theorie der Dichtung, die sich in *Heinrich von*

69 Dazu ausführlich Marie Isabel Schlinzig: *Abschiedsbriefe in Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2012, S. 21–81.

70 Vgl. Jürgen Große: »Letzte Stunden. Zur Analogie von Welt- und Lebensgeschichte bei Wilhelm Dilthey und Jacob Burckhardt.« In: *Storia della Storiografia* 37 (2000), S. 67–99, hier S. 67.

71 Carol Zaleski: *Nah-Toderlebnisse und Jenseitsvisionen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt 1993, S. 202.

174 *Ofterdingen* entfaltet, am Roman selbst zu bestätigen. Demnach wäre für Novalis das Schreiben ebenfalls zu einer Einübung in den Tod geworden. Dafür aber bieten seine Aufzeichnungen keinen Anhaltspunkt. So macht Novalis' früher Tod aus seinem Roman ein nur vermeintlich letztes Wort.